语 言 学 研 究

汉语人语言和音乐认知的整体领悟性
——从宽式语形和宽式音阶说起

陈保亚　邱　健

(北京大学 中国语言学研究中心, 北京 100871)

摘　要: 语言和音乐都具有音响时间呈现的线条性,是人类听觉文化最深层的积淀,并且二者互动,因此是观察认知相对性的一个重要窗口。在中西方比较的视野中,汉语人与印欧语人在语言文化和音乐文化上有着明显的差异性。汉语是宽式语形,以五度相生律建构的五声音阶是宽式音阶。印欧语是严式语形,以十二平均律建构的七声音阶是严式音阶。宽式与严式的区别体现出了认知的相对性。这种相对性是在自然语言和音乐语言的发展中被逐渐范畴化的。从语法层和语义层来解释宽式语形,从五音的定义、命名及音高来解释宽式音阶,并以汉语古典文学和汉族传统音乐来探讨汉语人的思维模式,得出的初步结论为:宽式语形和宽式音阶都不同程度地体现并建构了汉语人认知的整体领悟性。

关键词: 汉语人;认知;宽式语形;宽式音阶;整体领悟

中图分类号:H 0　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2021)04-0151-10

过去人们多从形象思维、模糊思维和逻辑思维、精确思维的差异来表述中西方的思维差异,有一定的道理,但还比较笼统,下面的工作旨在进一步揭示这种差异的内在认知机制。比较中西方文化可以看到各个方面的差异,对差异追根溯源也能发现各种端倪,但语言和思维的不同无疑是一个重要原因。总体而言,汉语人的语言和思维是宽式的,印欧语人的语言和思维是严式的。我们可以从自然语言和音乐语言来讨论相关问题,这两种语言都具有音响时间呈现的线条性。正如《音乐哲学》所说,“在音乐的描述中有很多地方是和日常语言相似的,如音符、乐句、乐段、乐章可以和字、词、句、段、章相比较;音调、节奏、速度、重音、强弱也可以和口语的言说方式相比较;即便是交响曲的结构(呈示部、展开部、再现部)也和日常语言中的句法系统(起、承、转、合)相似”①。因此,这两种语言是人类听觉文化最深层的积淀,并且二者互动,是观察汉语人与印欧语人认知相对性的一个重要窗口。

需要说明的是,没有绝对意义上的宽式或严式,而只能在比较的基础上来区分;宽式与严式也不是简单化、感觉化的臆断,而是在自然语言、音乐语言的范畴化中被逐渐确定下来的。因而,把汉语视为一种宽式语形的语言,是在与印欧语的严式语形比较中产生的相对性认知;把中国的五声音阶视为一种宽式结构的音阶,也是在与西方七声音阶的严式结构比较中产生的相对性认知。在这种相对性认知中,我们还将以宽式语形所产生的汉语古典文学来考察汉语的诗境化问题,以宽式音阶所产生的汉族传统音乐来回应音乐的韵味化问题,并试图说明宽式语形和宽式音阶都在不同程度上体现并建构了汉语人认知的整体领悟的思维模式。

收稿日期:2021-02-28

作者简介:陈保亚,男,四川德阳人,北京大学中国语言学研究中心、中文系教授。

基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“语言变异和接触机制研究”(项目编号: 19JJD740001);北京市社会科学基金重大项目“多语接触与中介语演化机制”(项目编号: 20ZDA20)。

① 邱健:《音乐哲学——对历史结构主义的重思》,北京:商务印书馆 2018 年版,第 379 页。

一、汉语的宽式语形

比较印欧语和汉语可以看到,印欧语有性、数、格、时、体、态的范畴,而汉语却没有严格意义上的这些范畴。这倒不是说汉语不关心这些范畴,而是说汉语的语形相对于印欧语是宽式的,不用一种强制性的规则来对语言的结构进行标记。语言的结构可以从语法层面和语义层面来考察,如果这两个层面都具有宽式的特征,那这种语言就可以看作是一种宽式语言。

先看词法的问题。可以从数范畴来进行相关解释。词是由语素所构成的语法单位,根据语素在词中的不同作用又可分为词根、词缀和词。在英语中数的词尾,也即数的语法标记是强制性的。从名词来看,可数与不可数是一个重要区分。可数意味着对象可以分为个体的单位来进行计数,而不可数则意味着对象不能用数的计算来看待。英语可数名词有单复数之分。复数名词是以单词结尾加 s 或 es 的词尾来标记的。这种标记又有多种规则。诸如在一般名词中,结尾加 s 的是复数,如 book—books;在以 s、x、ch、sh 结尾的名词中,结尾加 es 的是复数,如 bus—buses;在以辅音字母+y 结尾的名词中,结尾要把 y 变为 i,再加上 es,如 study—studies;在以 f 或 fe 结尾的名词中,要把 f 或 fe 变为 v,结尾加 es,如 leaf—leaves,life—lives。这种单复数的严式体现在既要对其进行标记,又要按照规则进行标记,规则越多标记越严格,违背规则的标记是错误的标记。

汉语没有数的词尾,也没有可数与不可数,单数与复数的区分。如说到“书”时,“书”是一个可以单说的概念,可以指与“书”相关的各种情况而不需要做任何语法标记。当要表达“书”的数量关系时,单数可以说“一本书/书一本”,复数可以说“一堆书/书一堆”“一捆书/书一捆”“三本书/书三本”“十本书/书十本”等。由此可见,汉语要表达数量关系时靠的是数词和量词的组合,这种数量词既可以在名词前,又可以在名词后。虽然英语中数的表达可用汉语翻译过来,如“a book”译为“一本书”,“three books”译为“三本书”,但这种翻译之于语言自身的意义有着本质上的区别。具体来讲,汉语是用词汇的组合来表达意义,而英语是用语法的形式来表达意义,前者可称为词汇意义,是一种宽式的结构,后者可称为语法意义,是一种严式的结构。

再看句法的问题。可以从时、态的范畴来进行相关解释。比较下面两个句子:

英语:If it didn't snow, I would come.

汉语:如果不下雪,我就来。

英语:If it doesn't snow, I will come.

汉语:如果不下雪,我就来。

从汉语来看两句话的翻译是相同的,意思也是相同的,但从英语来看两句话的时态和意思有所不同。如果想要汉语表达出英语同样的效果,那还需要其他外在因素的支撑。如再补充一个句子“我说的是虚拟的,如果不下雪,我就来”“我说的是真实的,如果不下雪,我就来”。总之,句法上不能用语法标记的地方,只能在词汇或句子上进行补充,才能达到预先设想的表达效果。

在语义结构中,主动的标记和被动的标记关乎主语是施事还是受事。一般来讲,英语主动句的施事作为动作的发出者处在主语的位置上,被动句的施事用 by 引入。之所以做出这样的判断,是因为英语的语义结构和语法结构处在一种严式的对应中,语法的标记确定了主语的语义格。而在汉语中,语义结构和语法结构的对应要宽松得多,在没有语法标记的情况下,根据名词的语义性质或通过上下文的语境就可以知道施事与受事了。

先从名词的语义性质来看。当一些名词作为施事,另一些名词作为处所时,它们的语义角色在句子中是可以调换位置的。如下面三组例子:

[十户人^{施事}]住[一栋楼^{处所}]——[一栋楼^{处所}]住[十户人^{施事}]

［两个人施事］睡［一间房处所］——［一间房处所］睡［两个人施事］

［五个人施事］坐［一辆车处所］——［一辆车处所］坐［五个人施事］

这种调换位置想要说明的问题是,施事和处所既可以处在主语的位置上,又可以处在宾语的位置上,语法结构没有对语义结构进行严格的限制。当然,想要加上一些语法标记,如“在”和“里”也是可以的。“十户人住在一栋楼里/在一栋楼里住十户人”“两个人睡在一间房里/在一间房里睡两个人”“五个人坐在一辆车里/在一辆车里坐五个人”。加上标记后会发现,有标记的句子和没标记的句子意思基本没变,名词的语义角色可以由它的语义性质决定,而不必由语法形式的标记决定。

再看上下文语境的情况。当一些单独的句子存在歧义时,参看上下文就能理解。如下面两组例子:

“我是飞机”,上下文为“他乘火车来,我是飞机”。

“我买上海”,上下文为“他买北京的票,我买上海。”

在这样的语境中,虽然省略了句子中的成分,“我是(乘)飞机(来)”“我买(了)上海(的票)”,但语义角色仍然是可以明确的。“我”是施事,“飞机”是工具;“我”是施事,“上海”是处所。这种表达在汉语的宽式语形中是可行的,但在英语的严式语形中就难以理解。“我是飞机”要翻译为“I’m a plane”,“我买上海”要翻译为“I buy Shanghai”,前者在理解上是有歧义的,而后者在语法上是有问题的。需要说明的是,歧义是一种不确定因素,这种语义上的不确定可以通过上下文来消除。

除了名词的语义性质和上下文关系宽泛,汉语在同一个位置上的语义角色也要比英语宽泛得多。我们可以从主谓结构和动宾结构来考察。在主谓结构主语的位置,主语可以是施事,如“我爬山”(“我”是施事);可以是受事,如“苹果削好了”(“苹果”是受事);可以是工具,如“这单车骑走”(“单车”是工具);可以是时间,如“昨天有课”(“昨天”是时间);可以是与事,如“小明我给他一个气球”(“小明”是与事);可以是领事,如“老头皮肤很黑”(“老头”是“皮肤”的领事);可以是处所,如“一楼做仓库”(“一楼”是处所),等等。在动宾结构宾语的位置,宾语可以是受事,如“开车”(“车”是受事);可以是施事,如“住人”(“人”是施事);可以是处所,如“睡地铺”(“地铺”是处所);可以是工具,如“拉锯子”(“锯子”是工具);可以是时间,如“忙一周”(“一周”是时间),等等。

概括地说,对 AB 的理解,汉语人语言认知的整体领悟性可以通过和英语的如下比较体现出来:

XABY 认知模式	AB 认知模式
我喜欢烤土豆,不喜欢洗土豆	I like roasting potatoes
我喜欢烤土豆,不喜欢馒头	I like roasted potatoes

汉语人往往通过整体语境来理解 AB,而英语人更多通过 AB 自身的内部形式来理解 AB,比如 roasting 和 roasted 的区别。

二、五音的宽式音阶

音阶是音级的音高排列,体现的是音级之间的音程关系。西方的七声音阶是一种严式结构,它以十二平均律为基础,音名为 C、D、E、F、G、A、B,唱名为 do、re、mi、fa、sol、la、si,其中 A 音的频率为 440Hz,EF、BC 为小二度音程关系。中国的五声音阶是一种宽式结构,它以五度相生律为基础,命名各音级为宫、商、角、徵、羽,五音均没有频率规定,只有比例关系,音程关系中也没有小二度关系。需要补充说明,中国是有十二平均律的,明朝朱载堉的《律学新说》就测算出了这种律制。但中国传统音乐的发展并没有广泛地应用十二平均律,占主导地位的仍是五度相生律。

(一)五音的定义

“五音”的观念在春秋战国时期已经非常通行,如《道德经》云“五音令人耳聋”①,《庄子》云“夫或改调一弦,于五音无当也”②,《韩非子》云“不务听治,而好五音不已”③,《楚辞》云“五音纷兮繁会,君欣欣兮乐康”④。关于五音最早的经典性定义来自《管子·地员篇》:

> 凡听徵,如负猪豕,觉而骇。凡听羽,如鸣马在野。凡听宫,如牛鸣窌中。凡听商,如离群羊。凡听角,如雉登木以鸣,音疾以清。凡将起五音,凡首,先主一而三之,四开以合九九,以是生黄钟小素之首以成宫。三分而益之以一,为百有八,为徵。不无有,三分而去其乘,适足以是生商。有三分而复于其所,以是成羽。有三分去其乘,适足以是角。⑤

由此可见,五音是在声音的听觉形象化中被描述的:徵音对应猪叫声,羽音对应马叫声,宫音对应牛叫声,商音对应羊叫声,角音对应雉叫声,不同的叫声还配有场景的选择。这种定义是宽式的,以经验性、感悟性的比兴来创造一个声音的想象空间,让五音的听觉形象得以塑造,但在定义中一些更为深入的问题没有涉及,如五音和动物声音相对应,是基于音高、音色,还是音强、音长。稍有五音常识的人都知道宫、商、角、徵、羽主要指的是音高,但这样想的话就很难对猪、马、牛、羊、雉的叫声按音高进行排序了。

《管子·地员篇》的这段话首次将五度相生律的计算原理,即三分损益法,用汉语进行了表述。我们可以根据这种表述辅以相应的公式计算来说明问题,且看下表:

五音三分损益法公式计算表

五音	三分损益法	公式计算
宫	凡首,先主一而三之,四开以合九九,以是生黄钟小素之首以成宫。	$(1\times 3)^4 = 9\times 9 = 81$
徵	三分而益之以一,为百有八,为徵。	$81\times\left(1+\frac{1}{3}\right) = 108$
商	不无有,三分而去其乘,适足以是生商。	$108\times\left(1-\frac{1}{3}\right) = 72$
羽	有三分而复于其所,以是成羽。	$72\times\left(1+\frac{1}{3}\right) = 96$
角	有三分去其乘,适足以是角。	$96\times\left(1-\frac{1}{3}\right) = 64$

在表格中,可以借助公式计算一栏来理解三分损益法,但单看三分损益法却难以得出公式计算。例如,对五音相生的顺序只在开头用了“凡首”二字,并没有明确计算的连续性,即宫—徵—商—角—羽。如果用习惯性的宫—商—角—徵—羽的说法来对应五音相生顺序的话,那一开始就错了。又如,在文字上也没有明确运算所使用的加、减、乘、除等数学符号。像“益”这样的词汇只表示“多”的意思,到底是对应“加”还是“乘”,只有在相关的语境中才能明确。再如,对于具体的数值,文中只给出了 81(四开以合九九)和 108(为百有八),而 72、96、64 这些数值需要计算者自己在三分损益的关系中去求得。当然,在汉民族实用性的语境中五音的理论只不过是提供了一种参考。古代音乐理论家在乐器的制造中通过反复调整、测量确立了音高比数,他们掌握的乐律知识要比文字记载更为丰富。

---

① 王弼注:《老子道德经注校释》,楼宇烈校释,北京:中华书局 2008 年版,第 27 页。

② 陈鼓应注译:《庄子今注今译》(下册),北京:商务印书馆 2007 年版,第 736 页。

③ 王先慎撰:《韩非子集解》,钟哲点校,北京:中华书局 1998 年版,第 66 页。

④ 林家骊译注:《楚辞》,北京:中华书局 2010 年版,第 39 页。

⑤ 房玄龄注,刘绩补注:《管子》,刘晓艺校点,上海:上海古籍出版社 2015 年版,第 378 页。

(二)命名与音高

中国五声音阶中的宫、商、角、徵、羽五个汉字并不像西方七声音阶中的音名 C、D、E、F、G、A、B 或唱名 do、re、mi、fa、sol、la、si 容易理解。有学者认为五音是音名/阶名。冯文慈的看法是,“宫商角徵羽阶名五字,实出于我国古代天文学中‘天官’(星座)之名”。① 也有学者认为五音是唱名。席臻贯的看法是,“在远古时代,五声音阶产生之初,人们首先把生活最密切的畜禽之名,用来作为音阶的‘唱名’”。②日本学者东川清一也认为,“宫、商、角、徵、羽毫无疑问是作为唱名来运用的”。③在对五音音名、唱名的探讨中一些学者追溯得更远。王光祈提出“元音说”,认为五音包含着 o、a、e、i、ü 五个元音,是以语音来命名音阶的。冯文慈提出“星宿说”,认为五音来自天文星相学观察,是以方位和星座来命名音阶的。周武彦提出“图腾说”,认为五音来自古代的部落文明,是以信仰的象征符号来命名音阶的。这些解释的正确与否暂且不论,仅从命名来讲,多样化的理解就构成了五音文化独特的风景线。

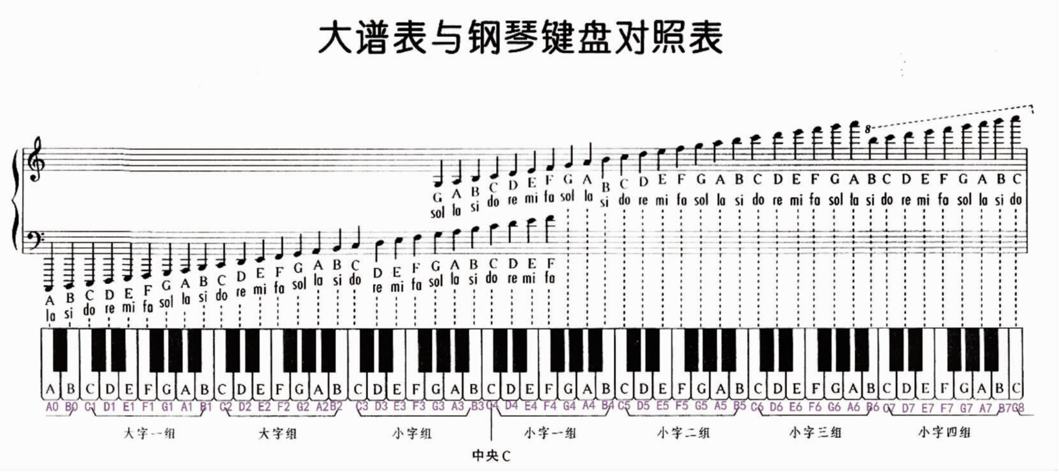
从音阶排列来看,宽式的命名难以准确地显示音高。按照三分损益法,比数越大弦长越长,音也越低;比数越小弦长越短,音也越高。《五音三分损益法公式计算表》中实际的音高顺序为:

徵(108)—羽(96)—宫(81)—商(72)—角(64)

我们也可以重新调整比数,以宫为首进行排列:

宫(81)—商(72)—角(64)—徵(54)—羽(48)

显然,徵(108) ≠ 徵(54),羽(96) ≠ 羽(48)。现代人很好理解这种高低八度的情况。但这种认知是在具体的语境中才得以实现的,即一宫是一个八度,一高一低的两个徵音、两个羽音有倍频相似的听觉倾向。如果抽离了这个语境,那就容易产生歧义或误解。而在西方七声音阶的严式命名中,音高关系是有标记的。我们可以根据五线谱大谱表中的音名、唱名关系和钢琴键盘进行对照来说明相关问题,且看《大谱表与钢琴键盘对照表》:



在一个八度之内,C—D—E—F—G—A—B—C,音高关系是明确的。即使不在一个八度之内,任意挑选两个音,如大字二组的 C2 和小字三组的 E6,音高关系也是明确的。字母代表了基本音级,数字代表了组别。数值越大音越高,数值越小音越低。这种“字母+数字”的组合方法是一种语法化的标记,解决了不同音区基本音级的音高标注问题。在标记习惯上,也有用字母的大小写来区别大字组和小字组的并重新编号,如大字一组为 C1、D1、E1、F1、G1、A1、B1,小字一组为 c1、d1、e1、f1、g1、e1、b1。无论选择

---

① 冯文慈:《释“宫商角徵羽”阶名由来》,《中国音乐》1984 年第 1 期,第 22 页。

② 席臻贯:《也谈“宫商角徵羽”》,《中国音乐》1985 年第 2 期,第 13 页。

③ 东川清一:《关于所谓“宫、商、角、徵、羽”》,王北成译,《中国音乐》1986 年第 4 期,第 85 页。

哪种标记方法,两个音的音高是明确的,我们可以根据标记计算出它们之间的音程。

与音高问题密切相关的是音域范围。在钢琴键盘上,从 A0 到 C8 有 7 组半的八度音区,我们可以在数量上确认有多少个同名音级的存在,如 C 音有 8 个,D 音有 7 个,E 音有 7 个,F 音有 7 个,G 音有 7 个,A 音有 8 个,B 音有 8 个。而对于宫、商、角、徵、羽五音来说却很难明晰每个音级有几个。虽然中国乐器的发展也在积极地探索音域范围,如战国曾侯乙墓出土的编钟已经有五个半八度,但在音域的边界上始终没有给出一条明确的界线。实际上,根本的问题还在于五音的宽式命名与界定就不太关心音域,三分损益法所求得的是相对比数,而不是绝对音高。我们可以在同五音相对应的十二律吕和同七音相对应的十二平均律之间展开比较,并参照缪天瑞《律学》中的相关数据以及测算方法整理出《十二律吕与十二平均律对照表》。

十二律吕与十二平均律对照表

中国			西方			
十二律吕	五度相生律	五音	音名	十二平均律	频率(Hz)	七音
黄钟	81.0000	宫	C4	81.0000	261.63	C
大吕	75.6667		#C4/bD4	76.4538	277.18	
太蔟	72.0000	商	D4	72.1628	293.66	D
夹钟	67.4239		#D4/bE4	68.1126	311.13	
姑洗	64.0000	角	E4/bF4	64.2898	329.63	E
仲吕	59.9323	清角	#E4/F4	60.6814	349.23	F
蕤宾	56.8889	变徵	#F4/bG4	57.2757	370.00	
林钟	54.0000	徵	G4	54.0610	392.00	G
夷则	50.5679		#E4/bA4	51.0268	415.31	
南吕	48.0000	羽	A4	48.1629	440.00	A
无射	44.9492	清羽	#A4/bB4	45.4597	466.17	
应钟	42.6667	变宫	B4/bC4	42.9083	493.89	B

十二律吕和十二平均律都为音阶的选择提供了十二个基本音级。在十二律吕中,宫、商、角、徵、羽均为正声①,清角、变徵、清羽、变宫均为偏声②。从五声音阶可以看到:宫—商—角—徵—羽—宫,音程关系为:大二度、大二度、小三度、大二度、小三度。这种音程关系建立在三分损益法的基础上,只能在比例上找关系,而不能确定每一度音的绝对值。在十二平均律中,C、D、E、F、G、A、B 无正声、偏声概念,每个音级都是平均的。从七声音阶可以看到:C—D—E—F—G—A—B—C,音程关系为:大二度、大二度、小二度、大二度、大二度、大二度、小二度。这种音程关系是建立在十二平均律和频率基础上的,可以明确每一度音的绝对音高。比较五声音阶和七声音阶可知,前者是:大二度+小三度,宽式排列结构,音与音之间的间隔较为疏松;后者是:大二度+小二度,严式排列结构,音与音之间的间隔较为紧密。因此,五声音阶是宽式的,七声音阶是严式的。

三、文学与音乐:基于宽式的整体领悟

著名的萨丕尔-沃尔夫假说有两个基本看法:“第一,所有较高层次的思维都依赖于语言。第二,人们习惯使用的语言的结构影响人们理解周围环境的方式。宇宙的图像随着语言的不同而不同。”③文学

① “正声”亦称为“正音”,在三分损益法中比数为整数,音高稳定。

② “偏声”亦称为“偏音”,在三分损益法中比数不是整数,音高不太稳定。

③ 本杰明·李·沃尔夫:《论语言、思维和现实——沃尔夫文集》,约翰·B.卡罗尔编,高一虹等译,北京:商务印书馆 2018 年版,第 XV 页。

与音乐都是人类较高层次的精神文化活动,其思维模式依赖于自然语言和音乐语言。相比印欧语人的文学与音乐,汉语人的展现出了文化创造与审美认知的相对性。汉语古典文学的发展建基于宽式语形,汉族传统音乐的发展建基于宽式音阶。我们可以从诗境化和韵味化来讨论汉语人是如何在宽式的语言结构中对文学和音乐进行整体领悟的。

(一)诗境化的汉语古典文学

印欧语人和汉语人的文学发展,在滥觞之处就展现出了认知的相对性。古希腊的文学遗产中,最重要的是史诗和戏剧,史诗以荷马史诗为代表,戏剧以三大悲剧作家和喜剧作家的作品为代表。由此开始,以叙事为主线的文学体裁就逐渐成为西方文学的主流。而在汉语文学中情况有所不同。从先秦时期开始,那些能够称得上是文学的作品,在体裁上都可以归为以抒情为主的诗歌或散文;那些能被称得上文学家的人物,也几乎是诗人或散文家,如屈原、孟子、庄子、司马相如、扬雄、嵇康、陶渊明、王维、李白、杜甫、白居易、张若虚、李商隐、韩愈、柳宗元、李煜、欧阳修、苏东坡、李清照、辛弃疾、归有光、杨慎等。虽然到了明清时期,杂剧、传奇、小说等新兴文体有了迅速的发展,但也没有撼动诗歌和散文的地位。即便在长篇小说《红楼梦》中最有文学性的部分,如《葬花吟》《菊花诗》《咏柳词》等,也仍然是诗。

回到语言来看,汉语古典文学以诗为核心并不是偶然的,宽式语形造就了诗境化的汉语。也只有在这样的语言中,诗句的精妙之处才能体现出来。这里不仅仅是隐喻宽严的问题,也不仅仅是汉语喜欢省略的问题。从语词上看,如马致远的《秋思》“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马”①,可以不用一个动词而全用名词来白描、铺陈物象;贾岛的《题李凝幽居》“鸟宿池边树,僧敲月下门”②,可以反复玩味“推”“敲”二字的读音、语义、意境;常建的《题破山寺后禅院》“山光悦鸟性,潭影空人心”③,把形容词的“悦”和“空”变为了动词来使用;柳宗元的《江雪》“孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪”④,把“蓑笠翁”的“钓”的对象变为了自然事物的“雪”;李白的《赠汪伦》“李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声”⑤,把“踏”的对象变为了听觉感知的“歌声”;陶渊明的《饮酒》“采菊东篱下,悠然见南山”⑥,把“悠然”这个词意不确定的词置于“见南山”前,让读者在“采菊”的语境中去自行领悟。这样的诗句放到严式的印欧语中是难以翻译的,即便翻译出来也会因各种语法的标记,减少甚至破坏诗歌本身的韵味。而从形式上看,如“少壮不努力,老大徒伤悲”⑦“生当作人杰,死亦为鬼雄”⑧“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天”⑨等,这些对仗工整的诗句所产生的形式感、节奏感,也只有在汉语的宽式语形中才得以实现。

不仅如此,与汉语古典文学紧密相关的文艺理论,如曹丕的《典论 · 论文》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》、司空图的《二十四诗品》、陆机的《文赋》、严羽的《沧浪诗话》、叶燮的《原诗》、王国维的《人间词话》等,也是用诗境化的语言来呈现的。可从中举两例。如在评价杜甫的“无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来”⑩“会当凌绝顶,一览众山小”⑪“五更鼓角声悲壮,三峡星河影动摇”⑫等诗句时,可以

---

① 马致远撰,傅丽英、马恒君校注:《马致远全集校注》,北京:语文出版社 2002 年版,第 212 页。
② 贾岛撰,黄鹏笺注:《贾岛诗集笺注》,成都:巴蜀书社 2002 年版,第 110 页。
③ 陈贻焮主编:《增订注释全唐诗》,北京:文化艺术出版社 2001 年版,第 1090 页。
④ 柳宗元:《柳宗元集》,易新鼎点校,北京:中国书店 2000 年版,第 624 页。
⑤ 李白:《李白全集》,鲍方校点,上海:上海古籍出版社 1996 年版,第 110 页。
⑥ 陶渊明:《陶渊明全集》,龚斌校点,上海:上海古籍出版社 2015 年版,第 74 页。
⑦ 郭茂倩编撰:《乐府诗集》(上),上海:上海古籍出版社 2016 年版,第 406 页。
⑧ 李清照撰,杨合林编注:《李清照集》,长沙:岳麓书社 1999 年版,第 68 页。
⑨ 杜甫:《杜甫全集》,高仁标点,上海:上海古籍出版社 1996 年版,第 204 页。
⑩ 杜甫:《杜甫全集》,高仁标点,第 187 页。
⑪ 杜甫:《杜甫全集》,高仁标点,第 2 页。
⑫ 杜甫:《杜甫全集》,高仁标点,第 212 页。

用“雄浑”二字来品鉴。那什么是“雄浑”? 印欧语人对这个词的解释大概会从概念的内涵和外延来说明。但汉语人却不用这样的方式来界说,而是以诗解诗的整体领悟。且看司空图《二十四诗品》的第一品“雄浑”:

> 大用外腓,真体内充。返虚入浑,积健为雄。具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风。超以象外,得其环中。持之匪强,来之无穷。①

再如,谈到诗歌境界推及至人生境界并触及真善美的问题时,印欧语人惯用的思维方式还是讲故事和讲道理。如用雨果的《巴黎圣母院》《悲惨世界》或歌德的《浮士德》《少年维特的烦恼》来呈现人性的复杂、人生的悲喜等问题。虽然汉语人也会用这种方式谈论,但更看重的是在诗境语言中凝练出精神性的语句进行整体领悟。且看王国维《人间词话》第二十六:

> 古今之成大事业、大学问者,必经过三种之境界:“昨夜西风凋碧树。独上高楼,望尽天涯路”,此第一境也。“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”,此第二境也。“众里寻他千百度,蓦然回首(原作“回头蓦见”),那人却(原作“正”)在灯火阑珊处”,此第三境也。②

无论是汉语诗歌的创作还是文艺理论的建构,汉语人都离不开特定的思维方式。这种思维方式体现在写作的运思中,可称之为“神思”。且看《文心雕龙·神思》:

> 神思之谓也。文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里。吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色:其思理之致乎! 故思理为妙,神与物游。……然后使玄解之宰,寻声律而定墨,独照之匠,窥意象而运斤。此盖驭文之首术,谋篇之大端。③

实际上,从《诗经》《楚辞》开始,赋比兴的表达方式和形象感官的思维方式就联系起来了。赋是铺陈直叙,比是类比比喻,兴是以物起兴,这三种方式都离不开想象和形象。所谓“思接千载”“视通万里”“窥意象而运斤”靠的就是想象和形象。把二者有机的统一起来,就形成了一种诗境,而诗境的呈现恰恰又是汉语这种宽式语形的强项。“这里所说的诗境指诗歌意境得以实现的特殊环境,汉语宽式语形构成了这种环境,使得悟性、意象和声律得以充分展开。在这种意义上我们以比喻的方式说汉语是诗境语言。宽式语形的存在首先以语言先在的方式给每一个说汉语者提供了悟性思维的语言环境。”④

(二)韵味化的汉族传统音乐

汉族传统音乐的共性很强,民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐大多都以宽式五声音阶为主,即便是用到加清角或变宫的六声音阶,燕乐、雅乐、清乐七声音阶等,也是在五声音阶的基础上生发出来的。正如《左传·昭公二十五年》所言,“为九歌、八风、七音、六律,以奉五声”。⑤ 因此,我们可以把这些音阶都视为宽式的五声性音阶。用这样的音阶建构起来的汉族传统声乐和器乐有着明显的带腔性。沈洽在《音腔论》中指出:“广义来说,凡带腔的音,都可称为音腔;所谓腔,指的是音的过程中有意运用的,与特定的音乐表现意图相联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化;所以,音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。”⑥在汉族传统音乐的审美认知中,音腔通常不以标准化、精确化的方式来衡量,而是以有没有韵味来对音乐所表现的意图进行整体评价。换言之,音腔在汉族传统音乐中是一种韵味化的声音形式。

---

① 司空图:《二十四诗品》,闵泽平注评,武汉:崇文书局 2018 年版,第 1 页。
② 王国维:《人间词话》,南宁:广西人民出版社 2017 年版,第 13 页。
③ 刘勰撰,王云熙、周锋译注:《文心雕龙译注》,上海:上海古籍出版社 2010 年版,第 132—133 页。
④ 陈保亚:《宽式语形:汉诗意境形成的诗学根源》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2011 年第 1 期,第 134 页。
⑤ 杨伯峻编:《春秋左传注》第 4 册,北京:中华书局 1981 年版,第 1458 页。
⑥ 沈洽:《音腔论》,《中央音乐学院学报》1982 年第 4 期,第 14 页。

声乐中的带腔性可称为腔音。在汉族民歌的记谱中可以看到,大量的清角、变宫是无法准确记录的,总要加上箭头来表示微升或微降。在实际演唱中也是如此,腔音在五声性音阶之间的游移形成了民歌的独特韵味。如陕北民歌信天游中的《兰花花》《走西口》《山丹丹开花红艳艳》《赶牲灵》《五哥放羊》等歌曲用西北方言演唱时就有明显的腔音,大量的滑音穿梭于大音程的跳进中,歌者的滑动幅度因人而异,没有一个统一的标准。戏曲音乐是中国声乐艺术的奇葩,也较能体现游移的腔音。如在历史悠久的昆曲艺术中,《牡丹亭》《桃花扇》《西厢记》《琵琶记》等作品都有不少一字对多音的唱段,音乐旋律线条所追求的是婉转细腻的曲线美。表演者能不能在风格化的润腔中把握住游移的颤音,是演唱纯正与否的重要因素。这种润腔不仅展现了戏曲的韵味,还体现了生、旦、净、末、丑等不同戏曲角色的性格特点。

器乐上的带腔性可称为摇声。以中国传统乐器古琴来说,摇声的处理是一个关键性因素,古琴七根弦的正调五声音阶为,徵、羽、宫、商、角、徵、羽,演奏者通过吟、揉、滑、按等技法来以韵补声。以韵补声的一个重要目的是让右手弹出的相对直白的声音,在左手的处理中产生出摇声的微妙变化,以使得声音听起来婉转灵动、富有韵味。古琴艺术中的各种流派,如江浙派、虞山派、广陵派、九嶷派、梅庵派、泛川派等,就包含了对摇声之于韵味的不同理解。内行人往往能够通过某个音级上的摇声分辨出流派并品鉴韵味。当然,演奏家们对摇声的控制和韵味的追求也不是随意的,而是基于古琴美学的整体领悟。《溪山琴况》提出了二十四况:和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。① 第一况“和”是总纲,道出了弹琴的精髓所在,即“弦与指合,指与音合,音与意合,而和至矣。”②因而,对古琴音乐摇声、韵味的理解也是在指合、音合、意合的有机统一中来领悟的。

相比西方严式的七声音阶,宽式的五声性音阶难以产生出智性的、对位严格的多声部合唱音乐和规模宏大的、逻辑严密的交响音乐。汉语人的传统音乐走的是另外的路子,即在韵味化的审美认知中讲究精妙和感悟。这与汉语古典文学的诗意生发方式是相通的,乐境也即诗境。且看代表性的十大器乐古曲:古琴曲《高山流水》《广陵散》《平沙落雁》《梅花三弄》《胡笳十八拍》,琵琶曲《十面埋伏》《夕阳箫鼓》《汉宫秋月》《阳春白雪》,琴箫曲《渔樵问答》。这些古曲有典故、有意象、有意境,需要在文化的语境中才能感悟。可举其中两例。如讲述楚汉之争的琵琶武套曲《十面埋伏》,共有十三段,分别是列营、吹打、点将、排阵、走队、埋伏、鸡鸣山小战、九里山大战、项王败阵、乌江自刎、众军奏凯、诸将争功、得胜回营。③ 西方人很难想象,如此跌宕起伏的故事情节居然能在一把琵琶上淋漓尽致地展现出来。再如描绘意象、意境的琵琶文套曲《夕阳箫鼓》,后被改编为民乐合奏《春江花月夜》,共有十段,分别是夕阳箫鼓、花蕊散回风、关山临却月、临水斜阳、枫荻秋声、巫峡千寻、箫声红树里、临江晚眺、渔舟唱晚、夕阳影里一归舟。④ 这里的音乐意象、意境与文学意象、意境是同构的,我们可以找出相应的诗歌作品来品鉴、回应。这两首古曲的结构也像是传统戏曲的折子戏,一折一折地打开,亦或像是一幅中国画中既有写意又有工笔的山水长卷,边看边展开。

《乐记》写道,“凡音者,生于人心者也;乐者,通伦理者也;是故知声而不知音者,禽兽是也;知音而不知乐者,众庶是也;惟君子为能知乐”。⑤ 这表明汉语人对音乐的感悟是有层次的,声、音、乐的分层所对应的是禽兽、众庶、君子。这倒不是在一般伦理意义上的贵贱之分,而是在音乐的音响物理层和文化心理层的审美认知之分。孔子向师襄子学琴经历了三个阶段,第一阶段是“得其数”,掌握了弹琴的技

① 参看《溪山琴况》,蔡仲德:《中国音乐美学史资料注译》(下),北京:人民音乐出版社 1990 年版。

② 蔡仲德:《中国音乐美学史资料注译》(下),第 599 页。

③ 参看田耀农、张文乃、翁持更主编:《中国经典音乐作品演唱演奏指导》,上海:上海音乐出版社 2015 年版,第 180 页。

④ 参看缪天瑞主编:《音乐百科词典》,北京:人民音乐出版社 1998 年版,第 649 页。

⑤ 吉联抗译注,阴法鲁校订:《乐记》,北京:音乐出版社 1958 年版,第 5 页。

术;第二阶段是“得其志”,明白了音乐的思想感情;第三阶段是“得其人”,悟道了周文王的仁。这三个阶段所体现的正是孔子对声、音、乐三者逐步感悟的过程。当把“乐”还原为“音”,再把“音”还原为“声”时,会发现“声”的基础其实是宽式的五声性音阶。而也正是这种宽式音阶创造了一个韵味化的、弹性化的音乐环境,并在审美认知上不同程度地体现并建构了汉语人的整体领悟性。

余论:是体现还是建构

回到语言与思维的关系来看,语言和音乐中的宽式结构和汉语人认知的整体领悟,存在着关联。这种关联的因果解释还相当复杂,有可能是一种先在的整体领悟认知方式在语言、音乐中的体现,也可能是语言、音乐的宽式结构建构了整体领悟的认知方式,还有可能是两方面相互互动的结果,或者多种认知的结果,并在书法、绘画、建筑、医学、哲学等认知活动中都有体现,目前的研究还不能回答这个问题,但这里的相关性是存在的,这应该是中西方文化的一种重要差异。此外,从文学史、音乐史的发展脉络来说,如果承认历史有其连续性的话,那么汉语人认知的整体领悟性是在语言、思维、文化的积淀中传递的。至少在汉语古典文学和汉族传统音乐的发展中,这种整体领悟是贯穿始终的。至于当下中西文化发生的强烈碰撞以及所带来的语言和思维的相互震荡,汉语人认知的整体领悟性会出现哪些变化,这还有待于新的发现。

The Chinese-Speaking People's Overall Understanding in their Language Cognition and Music Cognition: Starting from the Loose Linguistic Form and the Loose Musical Scale

Chen Baoya, Qiu Jian

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Both language and music have the linearity presented by acoustic time. They are the deepest accumulation of human auditory culture and interact with each other. Therefore, they are important windows through which we can observe the cognitive relativity. From the perspective ofthe comparison between China and the West, there are obvious differences between the Chinese-speaking people and their Indo-European-speaking counterparts in linguistic culture and music culture. Chinese is a language in loose form, and the pentatonic scale (五声音阶) constructed by the law of the mutual generation of five tones (五度相生律) is a loose musical scale. The Indo Europeanlanguages are languages in strict form, and the heptatonic scale (七声音阶) constructed by the twelve-tone equal temperament (十二平均律) is a strict musical scale. The difference between the looseness and the strictness is an embodiment of the cognitive relativity. This relativity has not been entirely sensibilized, but has been gradually categorized in the development of natural language and musical language. This paper will try to explain the loose linguistic form at the grammatical and semantic levels, to explain the loose musical scale from the definition, naming and pitch of five tones, and to discuss the thinking mode of the Chinese-speaking people through Chinese classical literature and traditional music of the Han nationality. Our initial conclusion is that both the loose linguistic form and the loose musical scale have, to different extents, embodiedand constructed the Chinese-speaking people's overall understanding in their cognition.

Key words: Chinese-speaking people, cognition, loose linguistic form, loose musical scale, overall understanding

(责任编辑 管 琴)